PC3941
.G84
Z76

El geni dramàtic d'Àngel Guimerà

Ors

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

LUX
LIBERTAS

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PC3941
.G84
Z76

This **BOOK** may be kept out **TWO WEEKS ONLY,** and is subject to a fine of **FIVE CENTS** a day thereafter. It is **DUE** on the **DAY** indicated below:

JOAN ORS

EL GENI DRAMÀTIC DE GUIMERÀ

EDITORIAL CATALANA, S. A.

BARCELONA

1924

EL GENI DRAMÀTIC D'ÀNGEL GUIMERÀ

PC 3141
.G84
L76

JOAN ORS

EL GENI DRAMÀTIC D'ÀNGEL GUIMERÀ

EDITORIAL CATALANA
BARCELONA
1924

ÉS PROPIETAT

ELL I NOSALTRES

804747

Ell i nosaltres

La dificultat, en parlar d'un home aureolat per la fama, és la d'afegir al sentiment general una nota nova. El públic s'ha substituït a la crítica i davant del concepte creat, hom es limita a recordar-lo en ocasions avinents : el dia d'una estrena, el de la nova edició d'una obra famosa, el d'un homenatge, etc. A poc a poc els adjectius es repeteixen, el comentari esdevé banal, i hom acaba per tractar el gran home com tracten els cronistes de societat les dames formoses. Aleshores, potser, algú pensa que de tant parlar del gran home hom no n'ha parlat prou. Els mots i sobretot els adjectius del prestigi dels quals hom s'és servit s'han esmussat una mica, no tenen ja una significació viva, són uns signes convencionals que al·ludeixen a un rengle de coses i que hom empra indistintament, els uns amb tota la vaguetat d'un elogi sense restriccions, els altres amb tota la imprecisió d'una censura insinuada.

No creiem que el poble de Catalunya s'hagi equivocat gaire en el sentiment que per instint s'ha format de la figura i de l'obra d'Angel Guimerà. Així i tot, no descobriríem, apurant aquest concepte, desbrossant aquest sentiment, definint les velles emocions amb paraules noves, alguna sorpresa, alguna ensenyança almenys?

És amb autors populars, fàcils i clars com Angel Guimerà que el públic afina la seva sensibilitat. El dia que el públic de Catalunya notés cerebralment les altes qualitats que Guimerà ha posseït i les que li han mancat creiem que aquest públic estaria més ben preparat a fruir i assimilar-se moltes coses noves. La formació d'un estat espiritual capaç de discernir el bo i el dolent guimeranià potser sia un pas previ que cal donar oportunament...

Cada dia ens apar més necessària a Catalunya la compenetració del nostre públic amb la seva jova literatura. La depuració del gust popular i la popularització, en el més alt sentit, de la nostra literatura nova, són dues necessitats que potser tenen un dels seus punts de coincidència en l'estudi de l'obra de Guimerà feta per escriptors moderns.

Aquesta convicció ens portava, en el mes de març de 1921 a publicar a l'edició de la nit de «La Publicitat» uns quants articles sobre Guimerà i més tard, per l'any 1923, a escriure l'estudi actual.

D'aquells primers articles subsisteix, considerablement ampliat, ultra la revisió de la crítica d'Yxart als primers versos, la definició dels trets distintius que situen el teatre de Guimerà en una òrbita pròpia independent de Shakespeare i Víctor Hugo i el paral·lel de Guimerà amb Corneille fets l'un i l'altre aleshores, pensem, per primera vegada a Catalunya.

L'estudi actual i la significació que se'n pugui despendre no procedeixen de cap doctrina literària o de cap tesi crítica. Procedeixen de les remarques fetes directament en l'exemple de Guimerà i dels autors que es citen. Ve a ésser una excursió literària a través de les obres mestres d'Angel Guimerà, del Renaixement català i del Romanticisme. No s'haurà esmerçat inutilment tota l'atenció i tota l'amor posades en aquest estudi si en l'escassa mesura nostra contribuïm a la cristal·lització racional del sentiment guimeranià a Catalunya.

JOAN ORS

EL ROMANTICISME DE 1848 A CATALUNYA. — EL PRÒLEG DE JOSEP YXART ALS PRIMERS VERSOS DE GUIMERÀ. POESIA ROMÀNTICA, CRÍTICA NATURALISTA

El romanticisme de 1848 a Catalunya

L'any de «gràcia» de 1887 fóu, en la Catalunya renaixent del segle XIX, un any de producció literària grisa. 1886 l'avençava de molt. «El Catalanisme» de Valentí Almirall i la seva rèplica al Discurs de Núñez de Arce eren llibres de pes en la literatura política del Renaixement. Guimerà havia estrenat «Lo fill del Rey» i Emili Vilanova publicà les seves inoblidables «Escenes barcelonines». 1887, més dissortat, sols podia posar en primer terme, el misticisme un poc pàl·lid de Verdaguer en «El Somni de Sant Joan» i el positivisme un poc encès de Pompeu Gener en les seves «Heregías».

La febre de l'Exposició que s'atansava, distreia aquell any els bons barcelonins de l'actualitat literària. La imaginació popular vagava entorn dels petits i grans problemes d'ornamentació i embelliment públics. Hom parlava de si aviat serien foses les estàtues del Saló de Sant Joan i del plet

arran del frontis de la Catedral, entre els artistes purs i els acomodaticis a les necessitats materials i a les recomanacions oficials.

Un llibre només tenyí de vermell la producció literària de 1887, i si un acte de contrició pot salvar una ànima, un bon llibre bé pot redimir l'obra d'un any de les seves grisors. El llibre, però, a parlar justament, no podia atribuir-se a la producció de 1887. Guimerà, que coneixia l'alta popularitat des de l'estrena de «Judith de Welp», hi publicava un recull de les seves poesies de 1875 ençà. El llibre venia a ésser un homenatge a Guimerà poeta.

Versos diferents d'inspiració i de tècnica. Quadros d'història com «Indíbil i Mandoni» a costat de les al·legories «Jesús al cel», «La dona adúltera», etc.; i els aiguaforts de «L'any mil» i «Lo cap de Josep Moragas» alternant amb els records familiars i camperols del poeta, «Als cinc anys», «L'escala de la pomera». Dos artistes excel·lents, en Pellicer i en Fabrés, il·lustraven l'edició. Josep Yxart la prologava.

L'edició dels versos de Guimerà s'esqueia oportunament. L'Exposició consagrava la modernitat de Barcelona, i els versos de Guimerà eren el ressò de les inquietuts que l'havien transformada.

El llibre de Guimerà es dreçava com un castell bastit als quatre vents del Romanticisme, els am-

ples finestrals oberts a totes les suggestions i a totes les temptacions de la gran escola revolucionària. Interessant per la nostra sensibilitat de 1924 la rememoració d'aquelles rafegades líriques del «fi de segle» ! El Romanticisme passa un moment favorable. Ací hom el condemna, més enllà hom l'exalta i de fet arreu s'actualitza un significatiu rebrost de curiositat entorn dels seus homes i de les seves obres.

A París els autors de la Restauració i de la Monarquia de Juliol són de moda. Vol dir això que la joventut intel·lectual d'avui pretén inocular-se la sensibilitat de 1830 ? Per ara el corrent palesa una necessitat d'orientació i de crítica més que un estat sentimental. Hom comença de sospitar que la color reial del Romanticisme i l'abast de la seva obra no foren integralment copsats en aquests primers anys del segle XX, i, sense pensar en el retorn de modes abolides, hom voldria esguardar-les amb una simpatia lliure dels prejudicis literaris dels antiromàntics. D'altra banda, potser, un secret instint ens mena vers aquella època amb l'esperança de descobrir en mig del lirisme convencional qualques guspires de romanticisme etern, necessàries a la plenitud i a l'equilibri del nostre viure.

Segueixen aquestes reaccions una llei renovadora de les valors de l'esperit. Sense elles la sensibilitat d'una generació a l'altra s'esgotaria. Més

d'un cop havem vist en aquest joc un escriptor romàntic pendre fesomia clàssica. Lamartine, per exemple, se'ns mostra de nissaga raciniana.

Si a París, on les transformacions del gust són més matisades i la extensa gama de semitons gradua el trànsit d'un estat literari a un altre estat, hom practica una constant revisió de valors, què no caldria fer a Catalunya per emplenar els buits de la nostra història ?

El segon romanticisme, d'una manera particular, ha estat poc estudiat a Catalunya El romanticisme de la primera època ha tingut més adeptes i comentaristes El segon romanticisme el veiem, com qui diu, projectat encara a través del testimoni Josep Yxart.

El primer moviment romàntic d'inspiració germànica, religiós i tradicionalista, es nodria en el pintoresc medieval de Walter Scott i Manzoni. En germen contenia l'altre, però mancava de força revulsiva per a trasbalsar els costums inveterats de la nostra vida provinciana a mitjans del segle dinovè.

En el seu ambient tranquil el vetes-i-fils barceloní podia seguir resant a l'hora baixa, com antany, l'oració dels cinc misteris i acabar, com antany, amb un Parenostre a Sant Pancràs, «perquè Deu ens doni salut, feina, diners i la glòria del cel».

Un dia de l'any 1849 les oracions del bon mer-

cer foren trencades per un passant irreverent: «Mestre tot ho voleu!». Era el segon romanticisme que despuntava, incrèdul, cercant el contrast, marcant les incompatibilitats de l'esperit i de la matèria, fill directe de la Revolució.

La rialleta del passant anunciava la pèrdua de la nostra innocència col·lectiva. El segon romanticisme fou a Catalunya l'arbre del bé i del mal. A canvi de la innocència perduda, quantes inquietuds i quantes cobejances! Quants camins oberts de sobte a la curiositat dels esperits!

D'aquesta nova sensibilitat que s'anunciava, Guimerà n'esdevindrà més tard l'eco més vibrant i més complet. Del segon romanticisme, Guimerà se n'assimilarà en els seus versos les desviacions estètiques, les simulacions emotives i alhora el llevat autèntic de cultura que difonia, la idealitat generosa i la novetat dels procediments literaris. Amb el desordre revolucionari penetrava la idea del Dret. Amb el retoricisme lliberal hom feia la descoberta de les personalitats individuals i col·lectives. Amb l'exaltació romàntica de la vida intensa i lliure naixien les primeres inquietuds de Barcelona, gran urbs moderna.

Un dels llocs comuns de la intel·ligència en les primers vint anys d'aquest segle, ha estat la crítica pejorativa del Romanticisme, la crítica feta des del punt de vista gairebé exclusiu de les seves influèn-

cies nocives. Potser això era necessari per guarir-nos dels excessos romàntics. Probablement una visió més comprensiva i ponderada no hauria tingut les mateixes virtuts operatòries. Avui, però, aquesta hora és passada i hom comença de sentir que no guanyarem eficiència i raó clàssiques en vanes ostentacions d'antiromanticisme.

El pròleg de Josep Yxart als primers versos de Guimerà

Si Guimerà apar l'eco més complet del Romanticisme a Catalunya, és, precisament, perquè fou un romàntic retardat. Escriví com un romàntic a l'endemà del Romanticisme i per això se n'assimilà tota mena de matisos.

En aquest l'endemà romàntic el naturalisme triomfava. El naturalisme era l'etiqueta de les joventuts literàries. La seva influència devia lògicament apuntar en l'obra d'un autor jove.

Els pitjors enemics dels romàntics, eren, és clar, els naturalistes. Uns i altres, però, escrivien en l'encreuament d'ambdues tendències, i hauria estat ben difícil d'escatir la part del naturalista i la part del romàntic en cada obra i en cada autor.

El cas de Guimerà resultava particularment difícil aleshores. Algunes tendències purament romàntiques de l'autor eren una innovació i per ser-ho semblaven una cosa diferent. En els moments de iniciació a una nova tendència hom

compta menys els adeptes per les afinitats profundes de l'esperit que per la presència de qualques signes externs comuns a una època. El pròleg d'Yxart de 1887 és, malgrat el talent crític del seu autor, representatiu d'aquesta disposició espiritual.

«El públic aplaudí, els literats s'entusiasmaren, era original, era nou...». «Originalitat en l'assumpte, en la forma, en la inspiració». Com explica Yxart aquesta triple originalitat del poeta? Vet ací les principals característiques de la poesia guimeraniana segons el pròleg de Josep Yxart: sentiment de la vida rústica, fantasies de poeta visionari, individualisme revolucionari, expressionisme dramàtic, propensió al contrast violent de colors, evocació de l'antiguitat clàssica, etc.

Les equivocacions d'Yxart provenien de la mateixa circumstància que determinava les desviacions artístiques de Guimerà. Ambdós escrivien en una època de transició, en la confluència de dos grans corrents literaris, romanticisme i naturalisme. La sensibilitat d'Yxart era en les seves simpaties, romàntica. Teòricament, doctrinalment, resultava un positivista convençut. Malgrat aquestes contradiccions serioses hi ha en la seva crítica lucidesa i finor.

En el pròleg de 1887, «La mort del joglar», «Judith de Welp», «L'any mil», «Lo cap de Josep Mo-

ragas » i sobretot els versos de « Poblet », són immediatament assenyalats al lector com les fites més altes de la inspiració dramàtica del poeta.

Rei en Pere, Déu te valga,
per quan deses lo punyal?
Ja han tret a feix ses despulles;
a dintre manyoc de draps
los ossos, com jocs de bitlles
topen damunt del llosat.
En Ferran lo d'Antequera
ara ets franc del vectigal.

I la hipnosi del Rei per la terra :

És la terra catalana
que el gran rei va trepitjar,
és l'aire que el pit li omplia
dels Pirineus al Montsant.
La mòmia del rei en Jaume
fins sembla que s'ha dreçat,
com si per dalt de les cimes
volgués veure més enllà !

Bella condensaciò en uns quants versos de les profundes enyorances de la raça ! Yxart copsa el mot suprem revelador del màxim estat de gràcia del poeta. Quan la multitud ha fugit, en la nit silenciosa s'acompleix el miracle :

I el rei sempre a la finestra
avança el cos encisat.

El mot «encisat» val un poema i per a sentir-ho calia quelcom més que una preocupació positivista.

Al costat de la força dramàtica d'aquests versos, Yxart hi posa la gràcia rústica de «Francesca» i «Al fer-se nit»

L'amor s'ha agenollat,
Francesca mira en l'aire,
tan punt és flor de llir,
tan punt flor de magrana.

La penetració d'Yxart no s'acredita únicament en el comentari laudatori. El contrast violent de llum i de colors és severament blasmat per Yxart. Arran dels versos de «La última carta» i de «Confessió» on aquests defectes s'accentuen, Yxart assenyala els perills de la pintura efectista que més tard desmereixeran algunes de les grans concepcions del poeta.

En aquestes i altres composicions diu: «hi ha tocs de mal gust per extremar els contrasts».

El quart de distracció sotjava Yxart i va sorpendre'l en parlar de l'humanitarisme i del satanisme en els versos de Guimerà. Ací el crític apareix francament vençut per l'ambient literari de la seva època. En «La dona adúltera» i «Maria de Magdala» Yxart creu que Renan i Morelli retrobarien qualque cosa de llurs obres si més no «com

a resultat inconscient de l'època que vivim». Les paraules subratllades figuren en la col·lecció d'articles en castellà de l'any 1887. En el pròleg, en català, no figuren. Yxart hauria volgut atenuar la comparança? Per què aleshores citar els noms de Renan i Morelli, precisament, i no referir-se d'una manera general al corrent humanitarista de la època?

Gronxant-se l'ona sa blancor desfeia
al peu rocós de Cafernum dormida

bella i suau imatge, però accidental, perquè ben aviat la visió s'endureix i les ombres es dibuixen amb un contorn precís i cantellut.

Qui el senti al pit, si ja ha caigut que s'alci,
que llenci honors i humilitat vesteixi.
Per anar sobre punxes que es descalci
i es carregui amb la creu i que'm segueixí.

El sentit i el ritme d'aquests versos deixen bessllumar un temperament de prosselitista, una voluntat apostòlica de ilergete romanitzat que contrasta amb les essències celtoàtiques de Renan i les vaporositats de Morelli.

El satanisme en els versos de Guimerà sembla a Yxart d'una qualitat diferent però comparable al d'un Gœthe, un Milton, un Carducci. El dimoni

de «Lo cant del diable», és, segons Yxart, de proporcions formidables, com una creació gegantina de les més reeixides del poeta «grandiosa al·legoria de la supèrbia, tallada en estrofes que brollen amb una entonació tan robusta i tan valenta que la seva grandesa s'imposa i corprèn» :

Betlhem, tu l'has vist de les ombres al caure
ja al néixer amb por de les lleis ;
an ell sols tenint quatre palles per jaure,
a mi sobre el trono dels reis.
Un dia entre llors mos esclaus el dugueren,
mes jo vaig sortir-los al pas :
I rieu entre el dos—i a una veu respongueren:
Primer que Jesús, Barrabàs.

Per dissort, aquesta vegada ni les estrofes, ni la seva tonada responen a l'entusiasme del crític. Aquest pobret diable que surt «al pas» de la gent no té la bellesa ni les proporcions diabòliques que Yxart li atribueix. Quina diferència amb el de «Judith de Welp» «sombra estrafalària de diable, tal com lliscà pels claustres solitaris de l'Edat Mitjana.» (1)

Mes sent nit, quan tot reposa
lo diable als llavis li posa
sos mugrons escorreguts.

(1) Yxart, Pròleg, 1887.

Aquest diable és l'autèntic; l'altre una caricatura del «diable literari» segle XIX.

Enlloc l'estudi d'Yxart serva un interès més viu qne en parlar de les innovacions pseudo-clàssiques del poeta. Les evocacions medievals característiques de la primera època del nostre Renaixement es completen en els versos de Guimerà amb assumptes de l'antiguitat clàssica.

Guimerà coincideix amb Frederic Soler en l'aportació d'aquests temes a la literatura catalana. Guimerà, però, afina més la innovació. Frederic Soler segueix emprant l'octosíl·lab, tan escaient en el romanser, mentre Guimerà adopta l'hendecasíl·lab clàssic.

La visió històrica, diu Yxart, manca de veritat i exactitud. «La impressió total de l'escena no és la d'una pàgina de Flaubert o d'Ebers. La simple indicació d'ídols, nèctars i cràters basta per suggerir en la imaginació l'espectacle d'una decoració d'Aida; però un pintor, com no fos Doré, no en tindria prou per un quadre egipci».

Les pinzellades, en veritat, resulten d'escenògraf. Yxart en criticar-les representa la modernitat naturalista i el refinament impressionista i parnassià. La seva crítica roman justa. Tanmateix, en la comparació amb Flaubert i Ebers no hi hauria una punta d'incomprensió? Entre la lírica ingènuament subjectiva de Guimerà i l'art

voluntàriament impersonal d'un escriptor com Flaubert, les diferències són massa radicals per comparar l'un amb l'altre, sense les necessàries distincions.

En autors com Flaubert i Ebers, l'acurada reconstrucció del lloc, la precissió en el detall ornamental, el realisme objectiu són la condició mateixa de llur obra. En la de Guimerà cap d'aquestes condicions no és essencial. Sense gaire esforç d'atenció hom remarca que a l'autor més aviat li serveixen d'al·lusió a un ambient extern necessari, d'estímul i, a vegades, d'emplaçament de la seva imaginació.

En la negligència del poeta s'hi esmuny un defecte d'art. Però la manca de perfecció no es produeix únicament en la «sans gène» descriptiva del poeta romàntic. També per excés de cura i perfecció objectiva hom es pot allunyar de la perfecció.

Criticar el lirisme expansiu i desigual de Guimerà, donant-li per model l'emoció severament continguda de Flaubert, era més del que avui seria judicar la imaginació creadora d'aquest segons el gust i l'escepticisme de France o l'estil de France a través de les inquietuds de Proust o Gide (1).

(1) Ben entès que no renunciem al plaer de veure France a través de Gide, mentre sigui pel mitjà de Gide mateix.

Poesia romàntica, crítica naturalista

Una vegada, si més no, en mig dels encerts i de les equivocacions del seu «Pròleg», l'actitud naturalista de Yxart pesa damunt de la pròpia crítica. No es tracta d'una reacció de la sensibilitat crítica, més o menys exagerada, o d'un impuls de la intel·ligència motivat per qualque falta de gust del poeta. Es tracta d'escatir la significació de la poesía guimeraniana com una conseqüència de l'estudi previ de les tendències i dels temes.

Sense cap vacil·lació Yxart incorpora el poeta en la promoció dels escriptors naturalistes «ja lluny lo romanticisme arqueològic dels primers i lo romanticisme innovat dels segons quan rebrostava per tot lo culte a la naturalesa i a la veritat».

La significació que Yxart atribueix al poeta dins del moviment literari contemporani, podem pendre-la com una veritable conseqüència de les

premisses que el crític ha posat? L'estudi d'Yxart és detallat i gairebé sempre precís. La classificació dels versos, justa dins dels temes i tendències. Com explicar aleshores la contradicció?

Vers l'any 70 els quadros d'història, les Magdalenes penitents, les visions d'ultratomba, els diables revolucionaris, etc., que Yxart nota i subratlla, ja no poden caracteritzar el modernisme literari a Catalunya. Hi ha, és veritat, els petits poemes descriptius de la vida rural catalana. Amb tot i remarcar en la elecció dels temes la influència d'escriptors naturalistes, no ens advertirà la emoció íntima dels versos i la llibertat de la fantasia poètica que l'autor esguarda la vida rústica i popular del camp d'una manera diferent? «Francisca», «Al fer-se nit», «La escala de la pomera» i tantes altres, són naturalistes, si per cas, a la vella manera. La vida rústica és cantada per Guimerà assimilant al poema bucòlic tradicional el seu romanticisme. Dolçor, ingenuïtat, senzillesa, i a més un caient idíl·lic o elegíac. En separar-se d'aquestes muses de la inspiració bucòlica, l'autor precipita al seu damunt la sàtira de Boileau:

Mais, souvent, dans ce style un rimeur aux abois
Jette là, de dépit, la flûte et le hautbois
Et follement pompeux, dans sa verve indiscrète,
Au milieu d'une églogue entonne la trompette.

En va dirà Yxart que Virgili venia a ésser un naturalista del seu temps, un «precursor» que, com alguns autors coetanis del crític, treia patró dels pagesos de la terra.

La manera de treure patró de Virgili no té cap parentiu amb la dels coetanis d'Yxart. La d'aquests últims implica necessàriament la representació o almenys el propòsit de representar l'autèntic pagès d'aleshores. L'art dels naturalistes no pot ésser una fantasia poètica. Els pagesos de Virgili i de Guimerà, clàssics els uns, romàntics els altres, més aviat són fills de llurs autors que del Laci o del pla de Tarragona. Romans i catalans, això si, en la mesura que ho sien la musa llatina de Virgili i el lirisme d'Àngel Guimerà.

En la incorporació de Guimerà al naturalisme, ressalta més el partit pres imposat a Yxart, per la necessitat de resoldre la contradicció que porta dintre seu entre les seves doctrines de crític positivista i l'admiració que la seva sensibilitat de romàntic li fa sentir per Guimerà. Què valdria el positivisme militant d'Yxart si després de tot un romàntic retardat venia a forçar les seves preferències? Si Guimerà mereix l'entusiasme d'Yxart i les lloanges de la seva critica, deu ésser perquè Guimerà és un naturalista, amb la qual cosa Yxart no evita el risc temible d'atribuir als grans escriptors les tendències que ens són cares.

En «El arte escénico en España», Ibsen, Tolstoi, Strindberg, esdevenen simplement naturalistes i amb ells el naturalisme d'Yxart ja s'assembla una mica al Déu «élargi» de Diderot. Encara, Ibsen, Tolstoi, Strindberg, bo i ultrapassant els límits de l'escola, resten, en part, naturalistes. Guimerà, no. Pocs autors són tan contraris al naturalisme de temperament, d'imaginació i de manera. Pocs autors s'obliden amb tan sincera despreocupació de la fórmula principal de l'escola: «que l'art sia universal investigació i procés immens de la humanitat vivent, tota moralitat substituïda per la viril constatació del resultat del procés» (1). És veritat que són ben pocs els naturalistes que s'han adaptat a la fórmula, llevat de Maupassant i dels Goncourt. És veritat que Zola, «chef» d'escola, ha estat sobretot un visionari romàntic. Però així como el visionari i el romàntic que hi havia en Zola eren dissimulats per la gran parada cientificista i positivista, el romanticisme de Guimerà sura ben viu i despullat.

Guimerà escriu amb una moral i amb un sentiment personals anteriors a la observació, escriu amb aquella visió prèvia de les coses tan blasmada pels naturalistes. La concepció no solament

(1) «El arte escénico en España», tom I, pàg. 245.

no és subordinada a la observació, sinó que aquesta, quan existeix, queda desfigurada per la imaginació del poeta.

El realisme de Guimerà menys d'arrel naturalista que d'arrel romàntica, tendeix a plasmar vigorosament les visions subjectives del poeta. Naturalista, de la manera que el naturalisme cabia dins del romanticisme. Més a prop del Prefaci de Cromwell que dels naturalistes. Més afí per la intensitat del seu expressionisme i per la seva composició de Delacroix que dels impressionistes.

Si aquest partit pres no ha impedit a Yxart de seguir les volades genials del poeta ni de deturar-se en els bells indrets de la seva poesia, tanmateix l'ha desorientat en el moment de definir la qualitat i la significació de la seva obra.

La grandiositat, dirà Yxart, és un dels caràcters més visibles del geni de Guimerà. La fantasia del poeta li apar projectant-se «en vives i corpòries imatges». «Arreu siluetes engrandides d'una imaginació potent i creadora».

Ni la repeticíó d'aquests trets ni els símbols que l'autor crea inquieten ultra mesura el crític. Versos d'un interès romàntic-simbolista com el «Comte de Gers» passen desapercebuts en el pròleg d'Yxart. La mateixa incomprenssló que més tard devia palesar en el seu «Arte escénico» da-

vant les primeres produccions dels simbolistes, diríem que no el deixen penetrar fins al cor de la poesia guimeraniana. Copsant la bellesa de les imatges el crític no sent amb la mateixa intensitat ni l'acció material ni les prolongacions espirituals d'aquesta acció.

El drama, en el seu doble aspecte real i al·legòric, no ès pel crític més que una de les principals qualitats de la lírica de Guimerà; no la principal, no la fibra mateixa.

Tancat, avui el gran cicle de la producció guimeraniana, la personalitat de l'autor destaca, és clar, amb una claredat impossible de pressentir aleshores. Feta, però, la part del temps no podem oblidar que des dels primers versos cap altra qualitat ès en Guimerà comparable a la seva extraordinària potència d'«animatore». El seu dinamisme imaginatiu converteix en espectacle visual, en conflicte dramàtic, els seus estats sentimentals, i aquest conflicte es prolonga encara en una acció ideal. Aquesta trajectòria l'autor sap imprimir-la a les coses, als mots, als tipus que entren dins de la seva òrbita de visió i de sentiment.

Àdhuc en les composicions de tema més banal, en aquelles on les imatges són de més fàcil emoció, el sentiment de l'acció que les anima ens lleva les ganes de qualsevulga familiaritat.

Així els últims versos d'«Indíbil i Mandoni»:

Tot d'una un crit ha ressonat, sens esma
les turbes s'obren; los botxins s'aparten,
feresta dona lo ropatge a trossos
amb un nin sobre el cor munta les grades.
La veu Mandoni i les cadenes trenca
i estén los braços de genolls alçant-se;
mes ai! que xiula la destral, llampega,
i un tronc desploma's i una testa salta.
La mare al poble gemegant la mostra.
Què has fet, o raça, de tants hèroes?
I a eix preu te vens a tos botxins? Desperta!
Venjança i llibertat! I el poble calla.

Versos de jocs florals de 1875. Cert. Amb tot un buf hi passa, una força magnètica ens sacseja, anunciant-nos que Catalunya havia trobat, més que el poeta de les imatges i dels aiguaforts que Yxart presentava, el poeta de l'acció que el poble instintivament aplaudia. I no volem dir, amb això, que Guimerà no sigui un poeta de fortes i ben esculpides imatges. Volem dir que si la seva poesia excel·leix en l'imatge, en l'imatge no comença ni acaba l'emoció guimeraniana.

EL SENTIMENT HEROIC GUIMERANIÀ: CARACTERÍSTIQUES GENERALS. — «JUDITH DE WELP», LA TRAGÈDIA PREHUMANISTA

El sentiment heroic guimeranià: característiques generals

Els trets característics de la personalitat d'un autor amb els prestigis dels quals s'incorpora a una literatura no solen imposar-se sòlidament fins després d'una lenta prova crítica.

De bell antuvi hom comença de cercar una explicació a l'èxit en les afinitats visibles de l'autor amb un corrent literari de moda. La seva personalitat sembla impossible d'explicar altrament que en la consanguinitat amb les d'altres escriptors d'anomenada. Vet ací, amb tot, que l'èxit sobreviu a la moda i l'interès a l'època, i hom comença de pensar que els motllos eren un xic estrets, per encabir-hi una obra tan robusta i vividora. Aleshores una actitud diferent s'imposa. En les noves confrontacions hom pensa menys en el que assimila l'autor a d'altres que en el que es rebel·la en la seva personalitat contra els parentius i afinitats literàries. Guimerà no ha estat pas una de les moltes excepcions a la regla.

Els models literaris que en la primera època de crítica se li han atribuït, són, repetidament Shakespeare i Víctor Hugo. Poques vegades des de de les crítiques de Yxart a «Mar i Cel» i a «Rey i Monjo» hom ha parlat de Guimerà sense citar Shakespeare i Víctor Hugo, o sense plaçar-lo entre ambdós grans autors (1). Lentament s'ha format la llegenda; Guimerà seria pels uns creador d'un teatre universal de categoria shakesperiana; pels altres, l'autor d'un teatre verbalista sense la valor innovadora del teatre de Víctor Hugo.

Per definir la veritable significació del teatre de Guimerà, el lector haurà de començar per cercar els trets que diferencien el seu teatre del de Shakespeare i Víctor Hugo, sense, naturalment, exagerar-ne les varietats ni dissimular-ne les afinitats.

Si pensem que Guimerà per la seva imaginació hauria estat sempre un romàntic i que per la seva formació literària fou un romàntic de 1870, les afinitats amb Shakespeare i Víctor Hugo esdevindran gairebé inevitables: Shakespeare és el nord de la inquietud romàntica. Víctor Hugo presideix el romanticisme des de 1848 fins a les escorrialles del segle.

(1) Josep M. de Sagarra, arran d'una representació de «Mar i Cel», féu sobre aquest punt justes remarques.

En la manera de construir les escenes i en la ideologia, els punts de comparació amb Víctor Hugo són nombrosos. Una semblant tendència a la teatralitat apoteòsica, un equivalent oblit de la condició i la circumstància en la manera de fer parlar els personatges, i sovint la mateixa oposició entre els elements de reacció i progrés.

La lectura de Shakespeare devia impressionar profundament la sensibilitat de Guimerà. La grapa era tan poderosa! La sentim, per exemple, en qualques escenes de «Judith de Welp», en l'actitud freda i cruel de Carles devés la seva mare, en la duplicitat de Judith, en el símbol purificador de Brunegilda i en la seva mort, com si les ombres de Hamlet i Lady Macbeth haguessin vetllat plegades en la concepció de la tragèdia guimeraniana. La sentim més vaga i diluïda en alguns trets de penetració i sensibilitat, de la mateixa guisa que hom podria sentir-la entre Shakespeare i els clàssics grecs, posem per cas.

Amb tot, si esguardem sense prejudicis l'obra guimeraniana, les seves característiques són prou fortes i de prou significació per suggerir-nos punts de vista diferents.

En el teatre del bon «père Hugo» l'acció intervé com una il·lustració del vers. Les corbes retòriques es dibuixen tan pronunciades que l'autor en lloc de descabdellar una acció dramàtica sembla

voler-se preparar unes quantes ocasions favorables a l'esplai de la seva musa lírica.

Hom pot objectar ací que Guimerà, per la seva banda i a despit de la primacia de l'acció que generalment sap mantenir, no evita sempre aquestes digressions literàries. Que més d'un cop, i no pas únicament en les obres convencionals de la seva decadència, l'acció apar hàbilment agençada per tal que el primer actor «canti» la declaració d'amor o l'himne a la pàtria. A vegades l'acció es mecanitza i tot el sentiment apar condensat en la lírica emoció d'uns versos o d'unes paraules.

Gisembert, el tipus més victorhuguesc de la tragèdia «Judith de Welp» té la seva declaració d'amor famosa:

Junteu tots los petons de vostra vida,
los que heu donat sobre del front a en Carles,
los petons a Bernat en ulls i boca,
los petons a Jesús, genolls en terra.
De tots eixos petons, barreja estranya
d'esperit i matèria, goig i angúnies.

. . . . . .

i, tanmateix, mai no es veu tan clara com en aquestes tirades de versos l'oposició d'ambdós teatres.

El de Víctor Hugo és superior per la varietat de les imatges, l'opulència del verb, la diversitat de

ritmes i de rimes, instruments de sonoritats que Flaubert admirava (1) i que feia dir a Sainte Beuve que Víctor Hugo era el més gran inventor líric de tots els temps. I a l'ensems es palesa la inferioritat d'aquest teatre en la manca d'un sentiment dominant, en la vaguetat dramàtica i feblesa de les seves caracteritzacions. En canvi en el teatre de Guimerà la invenció verbal és més aviat pobra, i escassa la varietat de les imatges. El poeta no reïx en el «couplet»; en el diàleg d'amor arriba més d'un cop a repetir-se. La declaració del protagonista a «Judith de Welp», «Mar i Cel», «Andrònica», «La Reina Jove», sembla treta d'un patró únic. I és que a Guimerà no li és plaent el joc líric. Les seves tirades de versos manquen d'aquella agilitat que permet al poeta essencialment líric de volar d'una cosa a l'altra. Més aviat prenen la forma de sòlides amplificacions en el curs de les quals l'emoció dramàtica de l'autor és fon amb les pompes declamatòries del gènere èpic. L'indubtable lirisme que hi ha en el vers i en les concepcions teatrals de Guimerà flueix de la passió dramàtica i en segueix regularment les alternatives. Més que les sol·licitacions múltiples d'una imaginació pletòrica d'imatges o l'atracció musical dels sons hom sent en els versos d'Angel

(1) *Correspondance.*

Guimerà la persistència d'un sentiment únic qu brega per atènyer les seves expressions definit ves. I per això en el teatre de Guimerà els caràc ters posseeixen una realitat dramàtica que manc en les creacions de Víctor Hugo.

Qui gosarà definir la varietat i la complexita de les creacions shakesperianes? Qui destriar tots els fils invisibles de l'entrenat admirable de seu teatre? Deturem-nos prudentment a admira aquesta meravellosa complexitat com el ress més vibrant i harmoniós arrencat de fibres hu manes.

La remarca de Vauvenargues notant que la veritat dels caràcters en el teatre es revela mé pel que callen que no pas pel que diuen els pro tagonistes, Shakespeare la demostra tant com Racine que l'havia suggerida i en general la con firmen tots els autors de fi verisme objectiu.

L'expressió dels desigs i de les intencions es presentarà atenuada en un teatre de qualitat psicològica per les exigències de l'interès i l'imperatiu de la passió com en la vida mateixa. La inclinació subconscient a judicar els homes i les coses des del respectiu punt de mira, l'instint que ens empeny a justificar amb un motiu lloable les malvestats comeses per tal de servar davant del nostre orgull el dret a l'amor i a l'admiració d'altri, les topades d'aquestes flaques defenses del egois-

me contra el fet brutal i llurs estralls en la raó de l'home, hi seran minuciosament registrats.

En la creació de tipus dotats d'aquesta natural complexitat, Rei Lehar, Macbeth, Hamlet, Coriolà, etc., Shakespeare ateny resultats admirables i en canvi no podríem dir el mateix d'Angel Guimerà. Per bé que l'autor situï l'acció en un marc real i que sovint es filtrin en l'argument records de coses viscudes, els conflictes i les caracteritzacions mai no s'imposen artísticament en els límits d'aquesta natural complexitat.

Guimerà no segueix el procés d'una passió ni analitza els estats d'ànim en una individualitat, com Shakespeare, ni com Racine dibuixa les característiques generals d'un sentiment. I no volem dir que les passions no bateguin en el seu teatre. Aquestes passions són, més que el moll, el ressort de la fibra guimeraniana.

En les escenes on les passions són més vehements hom sent amb més esclat que el de la passió figurada l'accent de la passió dramàtica del poeta. Un exemple, entre tants de posibles, l'haurem en els versos de «Judith» que havem citat. L'amor, una amor encesa, hi és pintada. L'accent del poeta hi és sincer. La passió que el poeta exalta fa vibrar la seva sensibilitat. No diríem, però, que n'ultrapassa els límits humans? El bes de Gisembert, suma de besos, evoca amb més forta

realitat que l'amor episòdic de l'obra, el sent ment constant de la vena guimeraniana. En teatre de Guimerà l'amor és transfigurat fins convertir-se en un instrument de perfecció o d perversió moral, nodreix un sentiment més pro fund dels personatges guimeranians.

Aquest incessant ultrapassar els límits del na tural es repeteix encara com el tret més caracte rístic i personal del teatre de Guimerà. En la re presentació del sentiment de pàtria no bastarà e sacrifici suprem de la vida. Els caiguts es redre çaran i els morts ressucitaran. I per un contras significatiu amb el teatre psicològic s'escau que en la superació, no ja del naturalisme, sinó del natural, en l'ostentació d'una inversemblant i fabulosa identitat entre el pensament i l'acció, l'autor aconsegueix les expressions més perdurables de la seva obra.

Els símbols d'aquest teatre no encaixen per tant ni en llur figuració artística ni en llur significació moral amb les d'un teatre fet de veracitat psicològica. Els caràcters guimeranians són d'una talla que excedeix la mesura humana, estan forjats en una concepció mítica de la realitat. Amb ells entrem de ple en el teatre heroic que Mme. de Sevigné definia com el gust per les coses «qui etonnent, qui enlèvent, qui font frissoner». I ací comença d'explicar-se la raó profunda de la com-

penetració del poeta amb l'ànima de les multituds. Els sacseja una idèntica aptitud a viure els mites i les idees, no com una figuració platònica, sinó com una realitat viva.

«Judith de Welp», la tragèdia prehumanista

Imagineu, si us plau, la delícia d'aquella excursió literària a un poblet de la costa catalana que va tenir per motiu cordialíssim l'estrena de «Judith de Welp. Guimerà sorrut, Yxart alternant la causticitat i la malinconia, en Josep Blanch encarnant abans d'hora el paper de Comte Bernat, i en Toda, disposant-se a caracteritzar amb propietat històrica, él de Rei Carles. I per decoració la mar i l'any 1883 que passava.

Els amics de l'autor, impacients de veure «Judith» representada, havien tingut la iniciativa de interpretar-la ells mateixos, i la nit del 23 d'octubre, en un petit teatre de Canet, eixí «Judith de Welp» per primera vegada a l'escena catalana. L'obra mereixia l'homenatge. Era la segona obra de teatre que Guimerà havia escrit i avui encara ressalta dins de la seva producció total amb un relleu únic. Tant per la concepció com per la manera de descabdellar-la és de totes les obres del

seu teatre la que millor alterna amb les dels grans tràgics universals.

L'autor porta al teatre més que la veritable història, la llegenda carolíngia d'aquella famosa Judith de Baviera, vídua de l'Emperador Ludovic. En la tragèdia de Guimerà les hipotètiques relacions adúlteres de Judith amb en Bernat de Septimània passen per certes, i aquest personatge de la història medieval fa figura de pare indiscutible del rei Carles el Calb.

Judith ha mantingut tan secret l'origen adulterí de Carles que ni Bernat, el pare autèntic, en sap res. La divulgació del secret afebliria els drets de Carles a la succeció i decantaria la victòria a favor dels fills d'Irmingarda. Només Gisembert, joglar de la Cort, enamorat de Judith i cruelment castigat en la seva adolescència per haver-la besada en un desvari d'amor, ha descobert el secret de la reina i l'aprofitarà per venjar-se. El paper de Gisembert, l'únic victorhuguesc de la tragèdia, representa la causa accidental de la fatalitat. El determinisme profund ve de l'adulteri de la reina, del seu instint de dona i de mare que l'obliguen a dissimular-lo i de l'amor fatal dels dos germans Carles i Brunegilda ignorants de llur consanguinitat. Vet ací els antecedents de la tragèdia que el públic de Canet de Mar, un poc astorat, anava a presenciar.

L'acció comença quan les lluites de palau han esdevingut lluites per la herència imperial. En guerra el rei Carles i el comte Bernat partidari dels fills d'Irmingarda, ignorants tots dos, també, de llur parentiu, la tragèdia es nua entorn de l'odi salvatgí d'una lluita d'interessos i d'ambició entre aquests dos homes i de l'amor del rei Carles amb Brunegilda. Judith es debat inútilment en aquest conflicte tractant alhora d'evitar l'incest i de no confessar el secret de la seva vida.

L'odi de Bernat cedirà davant les vastes perspectives que s'obren a la seva ambició amb el casament de la seva filla amb el rei. Des d'aquest moment l'acció es descabdella amb una rapidesa i una brutalitat impressionants.

Judith, per tal que les noces no arribin a celebrar-se, s'avé a parlamentar amb el seu antic amant i a demanar-li en nom de llur passat que renunciï al matrimoni. En aquesta escena Judith prega i amenaça sense mai trair el secret de l'origen de Carles. El refús de Bernat i l'aparició sobtada de Carles inspiren a Judith una resolució extrema:

—Carles, est home, ja ans que vós nasquéssiu deshonrà vostre nom

exclama bo i assenyalant el tapis on Bernat de Septimània s'és abscondit.

Carles voldrà matar-lo, però Judith per evitar el parricidi reivindica el seu dret de dona ofesa i llença el seu anell emmetzinat darrera el tapís dictant a Bernat el deure d'eliminar-se morint.

Un cos es desploma, i no és el de Bernat culpable. Brunegilda, la seva filla, acaba d'obrir-li una porta salvadora mentre ella sent la revelació fatal dels amors del seu pare amb Judith i s'emmatzina en lloc de son pare. Brunegilda és la verge clàssica de la tragèdia. Ifigènia o bé Ofèlia, víctima innocent sacrificada a la fatalitat.

Vet ací una escena la força dramàtica de la qual apar insuperable, i, amb tot, en l'acte següent l'autor aconsegueix excedir-la.

Fins ara els personatges de la tragèdia s'han governat segons les exigències de llurs interessos oposats. Hi ha una voluntat de lluita, un conflicte de passions que semblen provocar tots els estralls. Des de la mort de Brunegilda un estat de lassitud s'empara dels protagonistes i l'atmosfera es purifica. Bernat, ferit en l'única fibra sensible del seu cor, reclama la seva filla a Judith. La dolor ofega en el cor del vell totes les ambicions, Judith aleshores abandona la direcció de la intriga confessant a Bernat l'origen veritable de Carles. Una solució de concòrdia s'albira. Bernat renunciarà a fer-se reconèixer. Judith obtindrà de

Carles el perdó del comte. I vet ací que d'aquest estat de lassitud i renunciament, l'autor sap arrencar-ne la suprema guspira tràgica. Ni Judith ni Carles són ara els veritables conductors de la intriga. El govern del destí ha escapat de llurs mans. Ara és Carles, Carles enfollit, l'amant desesperat, el fill que no pot creure en la seva mare. Carles, fingint cedir als precs de Judith, s'avé a rebre i a perdonar el comte Bernat, però tan bon punt aquest se li atansa, Carles li clava son punyal al cor: *Terra, nodreix-te!* I Judith: *Carles... què heu fet... és vostre pare!*

Així tant se val la voluntat de concòrdia com la de guerra, tant se valen els consells de la temeritat com els de la prudència.

A «Judith de Welp», hom pot veure de prop les qualitats de poeta dramàtic que Guimerà posseeix i les que li manquen per ésser un artista de la nissaga de Sòfocles i Shakespeare.

A «Judith de Welp» l'horror tràgica plana damunt l'acció amb una força gens inferior a la de «Macbeth» o «Enric IV». Ací cal reduir la comparança. En el teatre de Shakespeare sempre es produeix la formidable reacció psicològica dels personatges. Així que el destí ha creat el seu determinisme, l'interès ja no es concentra ùnicament en aquesta acció del destí. Es concentra en les reaccions psicològiques dels personatges, en

els dubtes de Hamlet, en els càlculs ambiciosos de Macbeth, en la dolor del rei Lehar.

La seva prodigiosa capacitat de desdoblament permet a Shakespeare d'agermanar en un mateix conflicte els fenòmens naturals i les intervencions misterioses del destí amb un art tan refinat que hom no sabria afirmar si en la intenció de l'autor aquesta intervenció del destí és una auto suggestió dels protagonistes o una força sobrenatural veritable.

La subtilitat i la reacció psicològica dels personatges són relativament absents de «Judith de Welp» malgrat qualques trets de remarcable penetració. Llur absència acosta «Judith de Welp» a Esquil més que a Shakespeare. Probablement l'autor ha volgut que la fatalitat fos en la seva tragèdia conseqüència inevitable de les passions i dels actes dels protagonistes. No gens menys, llurs accions són tan inconscients i rectilínies, tan ingènuament encaminades a provocar l'estrall, tan ostensiblement col·laboradores de la fatalitat contra elles mateixes, tan poc lúcides, que sense necessitat d'aparicions sensibles en forma de deïtats favorables o adverses, hom endevina que un destí invisible governa l'acció absorbint el conflicte anímic dels personatges.

En l'acte segon, escena II, Judith expressa aquesta insuportable tirania del Fatum:

O malaurats, que tot un Déu s'aixequi
entre els dos implacable! Que amb ma vida
no us puga dar—o lassa!—la ventura!

I aquesta tirania del Fatum és aquella mateixa que glosen immortalment les estrofes de l'Orestiada.

—Veritablement, tard o d'hora, una iniquitat antiga engendra, quan l'hora és vinguda, una iniquitat nova entre els homes perversos, odi a la llum, daimon invencible, indomptable, impietat gosadia en les llars, raça del tot semblant a sos avantapassats! (Agamenon, estrofa IV).

Deia Frederic Hebbel en el seu Diari que l'home que no s'ha assimilat res dels sil mil anys de cultura que l'han precedit està davant l'humanitat en la situació d'un infant davant d'un home. A Guimerà escrivint «Judith de Welp» un segle més tard que la Judith hebrea de Hebbel, hom podria retreure el pensament de l'escriptor germànic. Acarant la Judith de Guimerà amb la de Hebbel, els protagonistes de la tragèdia catalana, semblen infants davant de superhomes. Així i tot, potser optaríem, en l'alternativa, pels infants de Guimerà més aviat que pels super homes de Hebbel. Aquests infants en la llur inconsciència, han desencadenat la fatalitat, i bo i jugant amb ella

ens en han mostrat l'horror sagrada lliure de preocupacions intel·lectuals.

Cal dir que Guimerà assoleix a «Judith» una de les fites cabdals de la seva carrera d'autor dramàtic? Guimerà ha escrit amb «Judith» la seva tragèdia de sensibilitat prehumanista. L'heroi de «Judit» obra no més enllà del bé i del mal, sinó abans de la noció del bé i del mal. En la tragèdia grega la consciència humana s'estremeix en el mite de Promoteus encadenat, i en els chors, balba d'expressió encara, ressona amb el pressentiment de futures conquistes. En la tragèdia de Guimerà l'exclusivisme dramàtic de l'autor és tan absolut, que la tensió heroica de la voluntat, concentrada en el destí, ens impressiona com la creació d'un Esquil barbre que ha desfermat les Fúries sense conèixer el secret de Minerva, que amansint-les les pot transformar en dolces i piadoses Eumènides.

EL SENTIMENT HEROIC HUMANISTA: «MAR I CEL». — VERS EL TEATRE CATALÀ. — «TERRA BAIXA» I «MARIA ROSA»

El sentiment heroic humanista: «Mar i Cel»

«Judith de Welp» naixia d'una concepció prehumanista de la tragèdia. A «Mar i Cel» l'autor parteix d'un ideal de perfecció moral. Podríem dir que escriu la seva primera obra teatral de significació humanista.

Poema d'amor i d'odi, el conflicte de «Mar i Cel», com el de «Judith», es nua en l'encreuament d'ambdues passions. A «Judith» la fatalitat aconseguia proporcions més grandioses. El destí es substituïa a la lliure voluntat dels protagonistes. Llurs decisions, bones o dolentes, no les dictava la raó, sinó la fatalitat en el seu propi interès. A «Mar i Cel» la fatalitat representada per l'odi de raça que separa els protagonistes i per l'amor que els uneix, topa amb una resistència que a «Judith» no existia: la voluntat conscient i noblement desinteressada dels herois.

Qui no recorda els versos on Said explica els motius del seu odi als cristians?

Ma casa era un jardí de prop València:
flors a l'entorn, per tot; fins dintre l'ànima.

L'edicte d'expulsió desborda els fanatismes religiosos. El pare de Said és assassinat pels cristians, la mare llençada a la mar des del pont de la galera que se'ls en duia... Blanca, la dolça beguina del teatre de Guimerà, sent pel musulmà la repulsió natural d'una donzella cristiana «ben educada». A més, Said és el pirata que l'ha fet presonera i l'ha de lliurar al Soldà.

Com a «Judith», la fatalitat dels crims hereditaris presideix la tragèdia. L'heroi ha de venjar la seva sang i la seva raça. Said, però, no executa la voluntat del destí. Una veu interior més forta que la de la sang el detura cada vegada que va per cedir a l'impuls de la venjança. La fatalitat, que tot ho venç, no pot vèncer aquest superinstint humà de l'heroi. Per això els actes més espontanis de Said esdevenen un obstacle al destí de la mateixa guisa que els més deliberats de Judith en facilitaven l'adveniment.

Des de les primeres sortides en escena la novella significació de l'heroi és ben patent. En la escena XIV de l'acte primer el patró de la nau cristiana, conduït a presència de Said, haurà de dir, si no de grat per força, «el port d'on eixirà, el dia i l'hora», un vaixell carregat amb un tribut

reial. Al presoner cristià li va la vida, però més s'estima perdre-la que trair els seus. I vet ací que la seva noblesa el salva, car Said per lleial el perdona i per traïdor l'hauria fet penjar dalt d'una antena.

En l'escena V de l'acte II Maleck demana la mort del patró cristià presoner. Ell mateix li clavarà el punyal al pit. Said respon:

Bé; i tu, em penso,
voldràs matar-lo engrillonat? I encara
pel davant tu voldràs que te'l continguen
dos dels teus?... Miserable! Vés: quan trobis
valor dintre ton pit torna i te'l deixo
lliure, mes també armat, i prou te juro
que si en terra et tirés, no haig pas de córrer
a deslliurar-te. Pel que vals! Au, ves-te'n!

L'harmonia entre el fons i el marc és perfecta.

Oh! l'aire de la mar, ell és ma vida!

Quan Said pressent que Blanca l'estima:

. . . . . Deu-me les ones
eternament alçant-se entre la terra
i mon vaixell...

Possiblement l'autor no s'ha proposat expressar-hi res més que el desig de Said de mai no ar-

ribar al terme d'un viatge que l'ha de separar de Blanca. No gens menys en expressar aquest desig, l'heroi fa resplandir aquell anhel d'espai i de llibertat que remou el seu esperit.

En la declaració d'amor a Blanca, la més reexida líricamente del seu teatre, les imatges s'esberlen materialment amb lluïssors de pedreria oriental.

L'alè que heu respirat cerco i aspiro
i en ell m'hi ofego i m'hi rebolco l'ànima
i una onada potent com la que arrenca
del fons del mar les roques per llençar-les
contra del sol, la lluna i les estrelles!

. . . . . .

A mesura que la tragèdia avança, l'heroi afina el seu discerniment i fortifica la voluntat de regir-se segons una moral heroica. L'actitud de Said descansa en la necessitat vital per a la seva ànima de mantenir a ultrança la bellesa moral de l'acte. Per això la tragèdia dels protagonistes no es pot resoldre salvant els obstacles materials que s'acumulen en contra de llur amor.

Pel sol fet d'estimar-se Blanca i Said han vençut la fatalitat de la sang i de la raça. En la facilitat d'aquesta victòria hi ha un parany, car si Said i Blanca es lliuraven a la passió, Said trai-

ria els seus, burlaria llur confiança, renegaria de la seva raça i Blanca abandonaria el seu pare vell i renegaria la seva religió. Blanca i Said poden fugir, però l'egoisme de l'acció matarà la bellesa de llur sentiment; la passió sublim esdevindrà banal aventura i l'heroi rebaixat i envilit serà vençut per la fatalitat de la pitjor manera. Hi ha doncs una subtil línia a seguir, i des del moment que l'heroi sap mantenir-s'hi, la fatalitat no pot res contra d'ell i perd el seu prestigi misteriós de força sagrada ungida pels déus. Independentment de les malaurances, per damunt de la mort i de la ruïna, la consciència de l'heroi triomfa.

La fatalitat, aleshores, haurà de rebejar-se contra la multitud orba. Aquesta sí, obeirà al destí i vessarà la sang. Amb tot el bell gest no es produirá debades. Com una guspira ideal, promesa de futures redempcions, Ferran, l'enemic de Said, será tocat de gràcia heroica i tractarà vanament de protegir els herois.

Aquest necessàri fracàs material i aquesta ideal victòria, Said l'expressa concisament en els tres versos resum de la tragèdia;

Tot és en va. Vós sou el cel; jo l'aigua;
mai s'ajunten ací. Mireu: s'ajunten
només a l'horitzó.

No ens precipitem a veure en l'evolució del sentiment heroic guimeranià que «Mar i Cel» consagra, una desviació del temperament dramàtic de l'autor. Malgrat les conseqüències literàriament considerables d'aquesta evolució, l'autor ha obeït, en ço que és essencial, les exigències del seu personal dramatisme.

Llegint ambdues grans tragèdies hom remarca que la tensió purament nerviosa de les voluntats a «Judith de Welp» ha esdevingut pel mitjà d'una simple transposició del sentiment dramàtic guimeranià, el tremp heroic de l'ànima. La tensió dramàtica que a «Judith de Welp» té per motiu central la concepció de la fatalitat generadora de malastres, a «Mar i Cel» es condensa en la voluntat del protagonista propulsora de virtuts. De la personificació del sentiment heroic, amb les inquietuds ideals que se'n deriven, neix l'actitud humanista de l'heroi. Convé notar bé que la voluntat orientada vers les aspiracions nobles i generoses que a «Judith de Welp» mancava als protagonistes era, tanmateix, enèrgicament representada per la fatalitat amb una significació contrària i que tant a «Judith» com a «Mar i Cel» l'emoció és unilateral i exclusiva. No hi ha, doncs, un abandó de la primitiva tendència dramàtica sinó una diferència en l'emoció circumstancial, en el tema. A «Judith» el protagonis-

ta veritable era la fatalitat. A «Mar cel» ho és l'heroi.

«Judith» sembla una obra més igual; la tensió heroica de la voluntat hi apar més sostinguda. El destí, materialment invisible, admet un repartiment del sentiment dramàtic entre tots els personatges de la tragèdia proporcionat a la importància de llur paper. Com que tots són instruments de la fatalitat, tots poden ser-ne protagonistes. A «Mar i Cel» encarnat el sentiment dramàtic per l'heroi, l'emoció es concentra en una o dues figures. Aquestes figures aconsegueixen aleshores un relleu superior a les de «Judith». Per la mateixa raó les figures secundàries són menys interessants i a indrets llur intervenció sembla de pura comparseria.

Aquest procediment translatiu d'una simplicitat gairebé infantil, preserva de possibles desviacions la tendència guimeraniana fonamental.

El perill venia en aquesta obra del romanticisme. L'emoció humanista arribava a Guimerà a través de la literatura de nissaga byroniana i víctorhuguesca, és a dir, a través de l'humanisme decadent i retòric dels escriptors romàntics de 1830.

El romanticisme aportava al teatre elements nous que modificaven els patrons clàssics dels sigles XVI i XVII. Estargint sovint l'argument i les emocions dramàtiques del drama clàssic, el seu

contingut era ja un altre. Color local, fons decoratiu, complexitat i refinament sentimental, preocupació naturalista.

Dmitri Merejkoswky en un remarcable estudi sobre Calderón ha notat fortament els efectes d'aquesta evolució. Les formes tardanes — diu — i massa avançades de la cultura que ens presenten els moviments espontanis de la voluntat afeblits per la meditació filosòfica i per l'hàbit de dominar el desig no són favorables al teatre dramàtic. Vet ací perquè els poetes moderns, sentint, potser, la insuficiència de les imatges que creen de la voluntat i de la lluita heroiques, han intentat posar l'interès del drama no en ço que li és essencial, sinó en ço que en constitueix el fons decoratiu i les circumstàncies; la voluntat i l'acció tràgica, alguns, com Goethe, les substitueixen per la sublimitat d'una idea filosòfica; d'altres, com Víctor Hugo, per l'esclat i el contrast de les colors romàntiques; d'altres encara, com Enric Ibsen, amb la novetat de l'anàlisi psicològic; finalment, alguns com Gridoiedor i Gogol, per la sàtira, per la fidelitat a la color local. Tots han superat els ingenus dramaturgs dels segles passats en llurs coneixements d'història, de psicologia, en la representació genial dels costums, en la perfecció de la forma, però ni un sol dels escriptors del segle XIX en ço que afecta

l'essència del drama, la figuració d'una gran passió i de la voluntat tràgica, no solament no han ultrapassat, sinó que ni tan sols no han igualat, els tràgics grecs i els dramaturgs anglesos i espanyols del segles XVI i XVII.

Els senyals d'aquesta influència romàntica que havia de desnaturalitzar el drama apareixen més sensibles a «Mar i Cel» que a «Judith de Welp». El pirata de «Mar i Cel» recorda de seguida el pirata de Byron. L'empremta hi és. L'home sol en guerra contra la societat, etc. Les imatges, encara, com en el teatre romàntic, afalaguen en algun indret el gust del públic:

L'odi unit al perdó, l'anyell al tigre,
el punyal i la creu, tot d'una peça.

L'ideal de «Mar i Cel» de tolerància, d'amor i justícia s'expressa amb els tòpics usuals de la noble il·lusió vuitcentista. L'originalilat de Guimerà entre els escriptors del segle XIX, ve d'això, que, malgrat aquesta inoculació, ha sabut romandre prodigiosament fidel al vell teatre de voluntats. Aquests ideals de llibertat, de justícia, d'independència, no són, com en altres teatres del segle XIX, ideals abstractes o líriques expansions. En el seu teatre tenen una realitat viva tan concreta i personificada, tan passional, com l'honor, la religió, el deure en els grans dramaturgs de

les literatures clàssiques. Aquest fet situa el drama humanista guimeranià, a despit de totes les afinitats, a una distància considerable de la literatura de nissaga byroniana i victorhuguesca.

Els protagonistes d'escola byroniana, elegants i escèptics, són incurablement una mica caps verds. En llurs actes predomina l'esperit de contradicció i el gust de fer una calaverada. Proclamen per ideal el de l'home desequilibrat i rompen amb tots els lligams morals. Werther i Chatterton es suïciden, D. Alvaro és un diletant de la virtut que comet les accions més abominables. En el «William Lowell» i «L'Abdallha» de Tieck els protagonistes assassinen gairebé per distracció.

Tots aquests personatges tenen el ressort de la voluntat molt trencadís. Dotats d'una gran disposició per la virtut i plens de bones intencions, cedeixen amb tanta facilitat a les sol·licitacions contràries, que hom dubta si realment esperaven que les coses es posessin ben malament per abandonar llur missió heroica. Els herois de Guimerà no. Els herois guimeranians, amb tot l'exclusivisme poètic, que és la característica dramàtica de llur autor, exalten la valor estètica i moral del tremp heroic de l'ànima. Fet importantíssim en la història del teatre català.

Vers el teatre català

En orientar el seu teatre vers la tendència humanista (1) pel mitjà de la qual Romanticisme continuava Renaixement, Guimerà, a més de seguir l'impuls del seu temperament, interpretava un estat de l'evolució espiritual de Catalunya.

El teatre heroic guimeranià, sobretot en la última tendència de «Mar i Cel», portava a l'escena catalana el desig d'acció i els ideals d'un poble que acabava de formar-se una consciència.

Si a Itàlia el moviment romàntic es circumscriu a l'Escola de Milà, a la qüestió de la mitologia i al plet de les tres unitats, no serà, d'acord amb l'escriptor Ambrogio Mangiagalli i amb el Mazzini (2), perquè dins del seu classicisme Itàlia ja havia rea-

(1) No creiem necessari explicar gaire el sentit amb el qual havem emprat i emprem ací el mot «humanista». Ens referim a l'ideal d'expansió de la personalitat humana que visqueren els homes del Renaixement, el «quiddam suum ac proprium» (lletra de Petrarca a Bocaccio) a «lo gran disio d'eccellenza» del Dante.

(2) Ottocento, L'Obtocento.

litzat l'ideal romàntic en la magnífica ratxa d'obres d'entusiasme, de passió i de fantasia, inspirades en la cavalleria i el cristianisme? Mazzini arriba a dir, un poc rotundament, que els veritables romàntics «no són escocessos ni boreals sinó italians».

Sense cercar com Sainte Beuve la filiació del romanticisme francès en els lírics del segle XVI, qui no admetrà que la contribució d'aquell primer esclat romàntic a la formació de l'esperit clàssic va influir en la direcció del moviment literari del segle XIX a França?

Quan el Romanticisme s'emparà de la sensibilitat francesa, aquesta sensibilitat ja era la més treballada i la més rica del món. L'humanisme del Renaixement des de Ronsard a Voltaire amarant l'ànima francesa havia creat una tradició literària. Víctor Hugo tenia els seus antecedents en Agripa d'Aubigné i en Corneille. A França el Romanticisme era una nota que, sense dominar, sonava en la magna síntesi clàssica. Per això si la reacció dels romàntics assolia una saludable eficàcia en oposar-se al classicisme exhaurit de l'abbé Delille, fracassava tan bon punt volia dreçar-se contra la veritable síntesi del segle XVII.

Des d'aquest instant la direcció del moviment romàntic a França era lògica. Assimilat pel classicisme el vell corrent generós, optimista i heroic,

l'evolució vers les formes decadents i arbitràries és a dir, vers la segona forma romàntica que es nodria en la recerca dels estats mòrbids, esdevenia inevitable. Era el preu de l'originalitat.

El treball vastíssim de formació espiritual que Itàlia havia realitzat a través del Renaixement i del Romanticisme i que França havia començat en el segle XVI i acabat en el segle XVIII, Catalunya, després de l'interrupció brutal de la conquista el reprenia en el segle XIX. La normal creixença de l'esperit a Catalunya havia estat tallada. Abans que la llengua es fixés, abans que el contacte espiritual de Catalunya amb el món hagués culminat en creacions de maduresa l'obra de violència i corrupció era començada. La llavor espiritual sembrada en els segles XIII i XIV no va morir però tampoc va plenament granar. Una recança, que és un profund instint contrariat, ens farà anomenar clàssics medievals els nostres primitius magnífics, però dins de l'ànima sentim la voluntat d'una plenitud no assolida, l'exigència d'una forma clàssica moderna a la qual mai no podrem renunciar. Ella és la font invisible de la nostra energia espiritual i tan de bo que la joventut catalana en lloc d'entretenir-se en fàcils expansions d'extern catalanisme escoltés seriosament el plany d'aquesta veu interior.

Al nostre Romanticisme li va escaure el paper

del cavaller gentil que desperta la princesa. Per això té en la nostra història una significació i unes conseqüències superiors a les de una moda literària. És l'acte d'assimilació violent i sobtat de tot el que durant tres segles havia romàs fora de la nostra història. Vet ací la seva feblesa i la seva força. Ens afecta com aquelles lectures de l'adolescència, barreja de coses bones i dolentes que després cal destriar però que de moment encenen un entusiasme i determinen una vocació. Un secret instint va posar-nos a flor de llavi el mot Renaixença com si de bell antuvi pressentíssim la diferència entre el nostre moviment i el moviment francès o anglès de reacció contra el classicisme del segle XVII. El Romanticisme era per a nosaltres, com ho havia estat per a Alemanya, el Renaixement que continuava. Al seu impuls eren creades totes les formes d'art mortes abans de néixer en el curs advers de la història. D'aquest impuls provenien el teatre de Schiller i el teatre d'Angel Guimerà.

En la seva lliçó d'obertura del curs de 1884 a París, Morel-Fatio el distingit hispanista, (1) descabdellava l'idea que tots els pobles tenen drames i comèdies, però que són ben pocs els que amb raó poden vanar-se de posseir un teatre.

(1) Morel-Fatio. La «Comedia» espagnole du XVII siècle.

Citava Morel-Fatio la difícil reunió de circumstàncies que han de produir-se. De primer, una societat en el si de la qual tots els membres es trobin units i solidaris, que tots posseeixin un fons comú d'idees, sentiments i records i que, a més, tots servin els mateixos costums i les mateixes aspiracions. Aquesta primera condició, però, remarcava Morel-Fatio, no basta encara. Cal que el drama destinat a reflectir l'esperit d'aquesta societat, trobi una forma original i correspongui tan justament al gust i a la tendència del medi que totseguit es faci acceptar i s'imposi a totes les altres manifestacions d'art dramàtic. Grècia, França i Castella tingueren un teatre. Roma i Anglaterra per manca d'alguna d'aquestes condicions han tingut excel·lents obres i grans autors, però no han posseït un teatre nacional.

La primera condició d'ambient per a la creació d'un teatre català el Renaixement l'havia creada. Frederic Soler va fallar la segona i Guimerà vingué a emplenar-la oportunament.

El corrent humanista, generós i heroic reeixit a Itàlia en les obres dels seus grans poetes i artistes i a França admirablement fos en la seva síntesi clàssica, vivia a Catalunya en el record de les seves nobles gestes i altes empreses dels seus fills. En aquesta com en altres direccions l'instint nacional no havia tingut traducció literària.

La traducció d'aquest instint explica tota l'obra d'Angel Guimerà. Quantes temptatives inconscients per descobrir la forma dramàtica apropiada que el crític conscientment reclama! Tragèdia pseudo clàssica, tragèdia neoclàssica, tragèdia medieval, drama romàntic, drama rural naturalista, Shakespeare, Víctor Hugo, Zola, etc. L'amic de classificacions detallades podria classificar més que Yxart en la crítica dels versos.

Abans i després de «Mar i cel» el poeta vacil·la entre múltiples tendències. En algunes obres la personalitat de l'autor es perd en mig d'una barreja confusionària. A «Rey y Monjo» i a «L'Anima Morta» es contradiuen la concepció prehumanista de «Judith» amb les amplificacions i la ideologia del drama romàntic. «La Festa del blat», «En Pòlvora», constitueixen veritables sacrificis de l'autor a la tesi humanitarista.

Esguardant, però, l'obra teatral guimeraniana en les seves fites cabdals, hom remarca que cada una d'elles és el terme d'una evolució, potser inconscient, que el mena vers el teatre nacional.

A «Judith de Welp» el sentiment heroic guimeranià s'expressa dins del marc d'una mateixa emoció i d'una mateixa concepció dramàtica i per primera vegada en mesurem la grandesa impressionant. Ni la concepció, però, ni el motllo dramàtic encaixen amb el gust del públic. L'autor ha escrit una

obra extraordinària, una tragèdia de-e patró gre shakespirià que destacaria en qualsevulga literatura del món. No gens menys, a despit de les seves qualitats extraordinàries, sentim que de l'estrena de «Judith» no data la creació del teatre català.

A «Mar i cel», Guimerà fa la descoberta importantíssima del seu heroi. Ací l'identificació amb el públic és un fet. La concepció, els caràcters, l'accent estan íntimament compenetrats amb les idees i la sensibilitat del públic. Hom podria dir que el teatre català data de l'estrena de «Mar i Cel». El principal ja hi és. No gens menys amb la tragèdia de moros i cristians, d'espasa i barnús l'autor no entra ben bé en aquest aspecte dins del gust del públic de 1888. El públic, romàntic, sent el romanticisme en els conflictes actuals més que en les evocacions històriques, en el drama més que en la tragèdia. De totes maneres la concepció dramàtica humanista ha estat creada. El terme d'aquesta evolució devia realitzar-se a «Maria Rosa» i «Terra baixa».

«Terra Baixa» i «María Rosa»

De bon grat suprimiríem avui el naturalisme de la producció d'Angel Guimerà, de la mateixa guisa que hom suprimiria el «sansculottisme» de les revolucions. Res tan advers al geni romàntic de l'autor, res tan contrari, pensem haver demostrat, al seu realisme poètic, com el materialisme a l'estil de Zola. Per dissort el «sansculottisme» en les revolucions i les tendències en una obra d'art són més fàcils de criticar després, que d'evitar en el moment de la lluita i de la creació.

A més, sense el naturalisme, hauria arribat Guimerà a l'absoluta compenetració amb el públic? Hauria escrit les obres més personals—«Terra Baixa», «Maria Rosa»—i a l'ensems les més anostrades?

Així com l'autor deu al romanticisme la concepció de l'heroi humanista, al naturalisme deu la naturalització catalana d'aquest heroi. El naturalisme porta l'autor vers els conflictes actuals.

L'espectacle de la realitat immediata fa vibrar aquelles delicioses cordes menors del seu registre i amb elles s'esplaia el lirisme bucòlic i rústic del poeta. Quantes vegades una intenció, un argument naturalista, s'han transformat en un poema tràgic!

La gràcia excepcional de «Terra Baixa» ve de la fusió perfecta en aquesta obra del sentiment heroic amb el lirisme bucòlic d'Angel Guimerà. Del naturalisme l'autor en pren a «Terra Baixa» just el que li convé per actualitzar l'acció sense encomenar-se l'eixutesa ni deixar-se emportar per la tesi dels definidors contemporanis.

«Doncs l'ermità, que no pensa mal, va dir a l'amo que coneixia un minyo que és pastor, que no s'havia mogut mai de la vora dels moltons, allà pel camí de les Punxales i que era un tros de pa.»

Què és aquest «rucàs que amb prou feines ha vist quatre persones en sa vida i encara mascles» sinó un bocí d'aspre terra catalana, l'argila de les escriptures que el poeta transfigurarà? No assistim a un drama de costums, exacta figuració del medi. El poeta desgrana el vell poema de la creació de l'home. Eva fa el miracle; l'argila s'anima, la passió abranda les potències de l'ànima. La gelosia, el dubte, l'odi, tota la rastellera de les passions i per damunt d'elles l'instint de llibertat

innat en l'home i l'orgull de sentir-se'n digne que va creixent fins a determinar els actes que resolen el conflicte. Al capdavall ja no és l'amor tota sola que mou i exalta l'heroi; hi ha encara la rebel·lió d'una consciència embrionària que albira un noble i bell destí.

Amb «Terra Baixa» i «Maria Rosa», Guimerà ha escrit les obres més genuïnament seves, el drama humanista, que és el drama del Renaixament català. Aquest drama, situat entre el teatre clàssic de les literatures nacionals del segle XVII i el drama romàntic, identifica el temperament de Guimerà amb el seu medi.

Com el teatre clàssic, és sobretot un teatre de voluntats, car no pot ésser altre el d'un poble que comença a viure de la voluntat de ser-ho. Com el teatre clàssic, planteja el conflicte entre la fatalitat i l'heroi, exalta el tremp heroic de l'ànima i concep l'amor com un sentiment noble inseparable del deure i de la idea de perfecció moral. Malgrat això el Romanticisme ha passat. El deure guimeranià no pot ésser el deure cavallaresc del «punt d'honra» ni el deure cortisà i convencional del teatre francès. És el deure que la consciència dicta més íntim, més profundament fatal. Com en el drama romàntic l'autor farà alternar el llenguatge noble amb el familiar i senzill. Hi haurà més frondositat sentimental que en el teatre clàs-

sic; menys de lògica i de volada metafísica; menys de tacte mental.

La identificació amb el públic era tan completa que involuntàriament les paraules es tornaven al·lusions. No diríem que l'imatge de l'heroi guimanarià és el símbol d'aquella Catalunya de la Renaixensa? També Catalunya venia de les seves Punxales i «cada vespre abans que fés cap el Sant Sunyé deia dos Parenostres». I més d'un cop quan el carro anava passant, passant, allà al cel, havía sentit «fresa i trepig i fent un bot com un diable el llop li havia passat pel damunt».

* *

En el drama «Maria Rosa» la fusió no és tan perfecta. La preocupació naturalista es substitueix al realisme poètic de l'autor. L'obra a indrets se'n ressent.

La repetició del detall material en l'exposició del qual l'autor manca de tacte talla l'acció dramàtica, una de les més vigoroses i personals del seu teatre.

Tant com escau per fons de l'obra el quadro

dionísiac de la verema, el desparença la visió de la carretera i les escenes de capatàs, jornalers i guàrdia civil. Comparem la bella evocació dels amors de la Maria Rosa amb l'Andreu: «Un vespre vet aquí que sopàvem a vora del cup veremadors i veremadores»—amb les discusions arran de la mort del capatàs.—La diferència resulta ben desfavorable a aquest últim episodi. Hom voldria que la brega s'escaigués a la vinya, entre mig de les portadores curulles de raïm, atiada pel sol i la garnatxa!

La materialitat dels àpats també té massa importància. Amb el dinar de noces n'hi hauria prou i encara el voldriem ennoblit amb un parament de taula i un interior un poc estilitzats. No és incompatible en la pagesia catalana, una posició humil amb el goig de lluir en ocasions assenyalades una antiga vaixella i qualques sedes i randes fines. Tampoc tindrie res d'estrany veure en un pany de paret una calaixera antiga o una arca vella ben raçada. Quin altre relleu no aconseguiria la venjança italiana del Badori oferint als nuvis el vi que l'Andreu i la Maria Rosa havien trepitjat plegats! Un director artístic intel·ligent faria bé de caracteritzar aquesta escena esguardant la seva realitat poètica i dramàtica més que no pas els detalls de realitat exterior.

Per sort la figura absorvent de Maria Rosa

salva el drama de totes aquestes febleses. Des de que ella diu: «Mireu no tinc forces per a res. Nostre Senyor m'ha fet ben poca cosa: ara mateix rentant m'he girat aquesta munyeca... Més d'esperit sí que en tinc, sí»; se'ns imposa enèrgicament el formidable conflicte entre la passió i el deure en un cor de dona. La sirena de la passió canta a Maria Rosa l'oblit del passat i la joia de refer la seva vida i la plenitud d'estimar. Però si ella la muller, la vídua lleial, oblida, qui es recordarà de l'Andreu? Qui restablirà la veritat, qui confondrà els acusadors? Maria Rosa vol ésser tota de l'Andreu i per més que fa «el record d'aquest pobret s'esborra, s'esborra...»

Quan Maria Rosa compromesa per en Marsal s'avé a casar-s'hi, la mateixa inquietud la puny. Abans la passió torturava i la voluntat resistia. Ara la passió vencedora resisteix l'inquietud d'una sensibilitat fina que sent la traïdoria com aleteja i no vol pactar amb ella.

L'espurna d'una sospita que el Jepa encen, abranda el coratge de la Maria Rosa, aquell coratge que ella s'havia sentit dintre. L'hora del suprem abandó es per Maria Rosa l'hora del suprem coratge. L'hora de la passió esdevé l'hora del deure. El minut de la dolça defallença, es converteix en el minut d'aspra energia. Quan Maria Rosa, despentinada, com una Fúria, arrenca el secret de

la culpa a Marsal, matant-lo, mata la passió seva. Maria Rosa és una de les més extraordinàries creacions del teatre de voluntats. Amb ella Guimerà crea el mite de la nostra Lucrècia i la nostra Pòrcia.

PERSPECTIVA DEL TEATRE GUIMERANIÀ. — EL «SUBLIM» I «LE FAUX». GUIMERÀ, CLÀSSIC MODERN?

Perspectiva del teatre guimeranià
El «sublim» i «le faux»

Amb «Judith de Welp», «Mar i Cel», «Maria Rosa» i « Terra Baixa », Guimerà escriu les seves obres cabdals. Deturem-nos a contemplar des d'aquestes fites el panorama de la seva vasta producció teatral. Quanta varietat i quanta desigualtat! El sentiment dramàtic guimeranià ja no retrobarà en el teatre la intensitat emotiva ni empendrà la volada genial que ens impressiona en aquestes quatre obres. Moments d'esclat en « Lo Camí del Sol», «Andrònica», «La Festa del Blat», «Mossèn Janot» sense, però, la unitat d'emoció ni la força que ens arrabassa en les quatre grans obres assenyalades.

El sentiment dramàtic guimeranià es concentra en algunes de les poesies del segon llibre de versos, més que no pas en el teatre. «La vida», «Lo cavall de la mort», «Les quatre viudes», «El gran molí» d'una patètica concentrada i grave que hauria pogut admirar Verharen. En aquests versos

Guimerà posa en primer terme un lirisme interverbal celat en els de 1887 per l'abundància de les imatges i la composició pictòrica.

La sensibilitat tendra i enjogassada de l'autor reeixirà encara en el teatre en uns quants poemes deliciosos que oscil·len entre l'idil·li literari i la rondalla popular. «La Santa Espina», «Titayna», «La Reina vella», jardinets tranquils al peu del bloc granític de les seves obres mestres.

«La filla del mar» és com una eura que s'arrapa a la pedra. Obra originalíssima dins de la producció teatral de Guimerà per la fidelitat excepcional de l'autor al medi i la finor de la patina. «La filla del mar», esquerpa i manyaga, és de totes les creacions de Guimerà la de sensibilitat més decadent. Creiem que no ha tingut encara una interpretació adequada, i sap greu, perquè amb «La filla del mar» Guimerà ha escrit el seu drama posthumanista, la seva obra de post-Renaixement. Hi ha potser més afinitats entre «La filla del mar» i «Judith de Welp» que no pas entre «Judith de Welp» i «Mar i Cel».

«La Pecadora», «Arran de terra», «Aigua que corre» interessen per la seva «modernitat» en el sentit que hom donava a aquest mot fins no més enllà de 1900. Obres teatralment ben construïdes, bones per a figurar en el repertori d'exportació d'una actriu a costat d'una « Fedora » o d'una

«Verge Boja», descobreixen tot el que Guimerà podia fer dins una disciplina naturalista. Després... per què parlar de les obres melodramàtiques, dels arguments folletinesos i dels conflictes absurds que entatxonen el teatre de Guimerà?

En la producció d'un artista com Guimerà hi ha sempre una tria a fer. D'una banda les seves creacions veritables. De l'altra les obres que han servit per escriure les primeres o que en són un eco esmorteït.

Hi ha, és veritat, una objecció a fer; la de la valor instructiva que tenen a vegades les fallences dels artistes. Una composició equivocada de Poussin, un dibuix esguerrat del Vinci o d'Ingres poden revelar-nos secrets tècnics o deixar-nos penetrar en els replecs més dissimulats d'una ànima. Les desviacions, els dubtes, romandrien imperceptibles en les obres acabades d'aquests artistes.

Vet ací, però, que Guimerà produeix d'una manera diferent. Les seves obres mestres no són obres perfectes. A costat del bo, esplèndidament lliure, hi ha el dolent ingènuament despullat. En aquestes condicions val més acarar-se amb les fallences de les grans obres que no pas amb les d'aquelles produccions altres que elles mateixes són una fallença.

*
* *

Hi ha, doncs al costat del «sublim» guimeranià, «le faux» guimeranià.

En la tragèdia «Rey y Monjo» Agnès diu coses sentides. Rei Ramir, no. Guimerà ha comprès la grandesa d'un conflicte entre una amor violent i una fe exaltada, però aquest rei Ramir en l'ànima del qual passa la tragèdia no emociona. Rei Ramir dubta, estima, creu i mata, però no aconsegueix fer-nos compartir les seves inquietuds.

Un llamp, Senyor, un llamp que em faci cendra
i que abrusi el palau i aquesta dona
més ai! juntant ma pols a la pols d'ella.

Prec catastròfic que no arrenca de cap fibra de la sensibilitat.

Rei Ramir ocasiona la mort d'Agnès, fa matar Galic i aleshores torna al claustre, despedint-se així:

Món d'horrors, adéu per sempre!

En l'escena V de l'Acte II a «Mar i Cel», Said es baralla amb Malek i anant-lo a envestir exclama, recordant-se que és moro :

Reïra d'Alà !

A «La Pecadora» Dama de les Camelies transplantada, abunden diàlegs com aquest, escena VII, Acte III :

Monsa

Però si tu estàs bona ; si tu viuràs més que nosaltres.

Daniela

No, no això ! Me besaràs ? Me besaràs ?

Monsa

Sí, sí ; et besaré sempre, força.

Daniela

I aquesta ? I tu... tu un cop morta em tindràs tanta malícia encara ?

Antònia (molt commoguda)

No ho diguis, no ho diguis, Daniela !

que anuncien aquells embadaliments prolongats de Gladys i Nathaniel.

No diríem que aquests trossos no són del Guimerà autèntic que havem conegut fins ara sinó d'un Guimerà apòcrif que estargeix les dues cordes més personals del poeta, l'heroica i la sentimental ? I amb tot, aquest Guimerà és tan

autèntic i natural com l'altre. Íntimament unit, és com una prolongació de la seva personalitat que no sabríem dir on comença, però que de sobte sorgeix i deixa un rastre en la seva obra. Amb els anys aquest Guimerà apòcrif predomina i sembla que vulgui substituir l'altre. Es el Guimerà de la decadència.

Fals heroisme i fals enterniment no cal atribuir-los a cap tendència exterior determinada. Totes, unes més que altres han servit i desservit al poetà. «Le faux» guimeranià és una mena d'inflament que es substitueix al sentiment heroic, o d'embajaniment pueril que es substitueix a la sensibilitat íntima, que l'autor no nota i contra la qual cosa no es pot resguardar.

L'autor sap que la situació reclama un crit de l'ànima o que l'escena ha de transparentar una gràcia ingènua que potser ha estat la que de bell antuvi ha commogut el seu fons emotiu. L'autor ha preparat el seu argument, ha distribuït els papers i les escenes, una altra impressió ha travessat la seva imaginació, i no gens menys ha seguit escrivint sense esperar el moment favorable i el crit ha eixit i la escena ha romàs escrita potser en l'hora en què Guimerà no era el Guimerà excels sinó el seu doble, aquest altre home que espontàniament torna banal, mecanitza i encarcara l'expressió interior. De la manera més natural del

món, Verònica pot desfigurar el rostre de Jesús impressionant-lo en el sagrat llenç amb l'angle facial imperfecte.

Quin enyorar aleshores aquella hipocresia que Gide recomana per evitar justament aquestes irregularitats ocasionades per procediments excessivament naturals! Sembla un miracle que Guimerà sense aquesta hipocresia hagi escrit tantes obres perdurables.

En 1761 Voltaire des de Ferney proposava capçar amb el nom de Corneille una edició dels clàssics i escrivia : «Ço que té de bell torna preciós ço que és menys digne del seu geni». Voltaire era un adulador tan incorregible i tan fi que aquest vici l'havia convertit en una gràcia del seu estil. No, ni el «sublim» cornelià ni el «sublim» guimeranià tornen precioses les fallences de llurs autors. Amb tot la vena dramàtica és tan forta i l'emoció tan plena que algunes obres han nascut amarades de «sublim». I aleshores la proporció de les fallences apar ben empetitida. Corneille valent-se d'un tacte mental i d'una capacitat d'autocrítica molt superior als de Guimerà i servint-se d'una llengua tan madura com la francesa, aconsegueix aquest resultat almenys quatre vegades : «Le Cid», «Horace», «Cinna», «Polyeucte» i pels cornelians purs «Nicomède». No és extraordinari que Guimerà, ultra les seves obres menors, hagi escrit «Judith

de Welp», «Mar i Cel», «Maria Rosa», «Terra Baixa» i «La filla del mar» ?

Quin contrast aquest «sublim» guimeranià amb les notes falses que suara registràvem. Nosaltres creiem que, independentment de la seva fusió en l'obra d'art i de la valor artística d'aquesta, el «sublim» guimeranià ha de perdurar com el «*substratum*» *positiu assimilable de la seva obra.* Quan la tragèdia no es representi, el crit «L'ànima és meva» continuarà precipitant el ritme dels nostres cors.

En la escena XI de l'acte I de «Judith de Welp», Bernat penetra traïdorament a la cambra de Carles adormit i va per a matar-lo. Podria la fulla del seu ferro

...esfonsar-li en les entranyes
i fumejant encara de sang negra
dur-la a Pepí dient : O Rei, són lliures
tots els estats i vostres !...

Judith, peró, el sobta i ferida en la seva amor maternal diu :

Me feu horror ! oh ! si sortíeu
d'aquella cambra sanguejant el ferro
i aquí mateix de cop, se us repenjava
la filla al coll, besant-vos amorosa,
digueu-me : el ferro a on l'amagaríeu
li diríeu, potser: filla, aquí porto
la ventura per tu ; besa ma destra ?

Per trobar en el teatre una expressió equivalent, no superior, de sublim tràgic, hauríem de referir-nos a la tragèdia de «Macbeth» quan assassinats els fills de Macduff i colpit aquest per la dolor, hom li aconsella una mortal venjança:

«Ell no té fills»

respon Macduff, i amb aquesta expressió de sublim tràgic Shakespeare ha provocat el comentari de la critica de Steevens a Mæterlinck.

En «La filla del mar», acte II escena XVIII, a la nit Àgata descobreix els amors culpables de Pere Màrtir i la Mariona, i quan aquesta es vana de la seva deshonra «perquè ell a mi em vol i a tu ni per bagassa t'ha volgut» de l'ànima verge de Àgata brolla aquest crit:

Oh ¡ llum ! Porteu llum que li vull veure la cara a aquesta dona !

El «sublim» guimeranià a «Terra Baixa» ateny potser la seva expressió més pura i genuïna. En l'acte darrer Manelic sorprèn Sebastià forçant la Marta. L'ha ben xarpat, com llop dins la pleta, i va resoludament a matar-lo amb son coltell. Sebastià diu:

Ah! covard que vens àrmat.

—Del cor, més que tu.

respon l'heroi guimeranià llençant l'arma. Aquesta expressió és pel seu «ramassé» la que millor ens fa sentir l'equivalència del «sublim» guimeranià amb els «sublim» cornelià.

L'emoció heroica d'aquests mots en el teatre de Catalunya recorda la que el vell Corneille inspirava al públic de França amb els versos famosos:

Que vouliez vous qu'il fit contre trois
—Qu'il mourut.

Ve't ací aquell famós, «*Qu'il mourut*», exclamava Voltaire, que no té cap expressió comparable en l'antiguitat.

Les afinitats de Corneille i Guimerà, a part aquesta mateixa aptitud de l'un i l'altre a emprar l'expressió intensa i «ramassée», són les de dos poetes nacionals que, cada u dins els geni d'una llengua i d'una cultura diferents, han expressat amb màxima intensitat la voluntat heroica del seu poble. I per una coincidència explicable, si hom esguarda la naturalesa de llur geni i el moment històric equivalent de llur obra, a tots dos ha escaigut la glòria de fundar un teatre.

Més enllà les divergències sorgirien abundants. D'una manera general remarcarem la superioritat i la maduresa literària de la societat de Corneille

la qual cosa transcendeix noblement en la seva obra. D'altra banda les direccions distintes de llur geni dramàtic. Corneille tendeix al tipus de Nicomède, és a dir a la tragèdia nua de passions i de tendresa. En el pròleg de «Nicomède» Corneille dirà del seu protagonista: «Esguarda la seva desgràcia amb tant de menyspreu que no sabria pas plànyer-se'n». Guimerà, no. Si el seu teatre no té sempre el do shakesperià de la divinació psicològica, és tanmeteix en les passions que la seva finalitat heroica s'exalta. I si els herois guimeranians palesen llur voluntat estoica sentim l'esforç humaníssim que els costa i encara els estimem més.

Guimerà, clàssic modern?

Figurarà un dia Angel Guimerà al cap d'una col·lecció de clàssics catalans moderns?

De primer caldria saber el concepte que del classicisme s'imposarà a Catalunya. Després... després caldria una col·lecció de clàssics moderns. En el fons les dues coses són idèntiques, car no tindrem un veritable concepte del classicisme sense clàssics, i així potser valdria més que comencéssim per l'obra i acabéssim pel concepte.

Gide, que tant de predicament té a Catalunya entre els joves escriptors, ha triat en aquesta disputa una posició que ens apar més sòlida que algunes de les seves belles teoritzacions. Gide no concep, ni veu, ni sap formar-se una teoria del classicisme altrament que en l'exemple dels clàssics francesos. I, en realitat, no hi ha pas cap més manera per a un francès. Tot el que no sigui formar-se un concepte del classicisme a través

dels clàssics nacionals no tindrà, artísticament parlant, gaires conseqüències o acabarà en un concepte après de models estrangers que seria saludable i útil a la formació d'una cultura si hom no volgués manllevar-hi una paternitat. No voldríem que ningú prengués aquest punt de mira per una defensa del nacionalisme literari. L'escriptor que vol escriure un llibre «ben francés» o «ben català» s'equivoca i difícilment li escriu. Creiem en «l'exigència interior», en la cultura, d'aquesta «exigència» però no dintre d'una fórmula d'art determinada.

Tenia raó que li sobrava A. Seché quan deia que en aquest plet els exemples contradiuen les teories. (1) I Suarés no salva completament aquesta contradicció, a despit de la folgada definició seva. Serien romàntics, segons Suarés, els artistes que s'abandonen a la seva natura i clàssics els artistes que la governen. No trobaríem, però, artistes que governen a pler la seva natura i que a despit d'això mai no arribaran a clàssics? És clar que Suarés no vol dir que el govern de la natura sigui una recepta infal·lible per escriure obres clàssiques sinó que els escriptors que l'empren són clàssics d'escola o tendència. Què en traurem, però, si els que ens serveixen són els

(1) Citat per A. Plana en la seva «Antologia».

que escriuen les obres clàssiques encara que no ho siguin de tendència o d'escola? Gide accentua més la mateixa definició dient que la marca del veritable clàssic és l'esforç i la violència contra la natura. La facilitat estaria renyida amb el classicisme.

No trobaríem en contra d'aquesta opinió l'exemple d'escriptors que sense violència han creat obres perfectes? Gosaríem excloure'ls d'una llista de clàssics? És veritat que Gide en la seva resposta a una enquesta de «La Rennaissance» explica que el veritable classicisme no és el resultat d'una violència exterior que sols produiria obres acadèmiques sinó d'un concurs harmònic de facultats morals. Però en aquest cas on estaria la lluita contra la natura? No seria més aviat, una lluita de la natura, és a dir, d'un gust natural, permanent, humà, contra les desviacions circumstancials i les corrupcions de la moda? No gosem, amb tot, seguir per un camí de pur domini dels imponderables.

L'única conclusió que d'aquestes teories es desprèn és que amb el gust i la mesura no n'hi ha prou; cal encara una matèria prima per governar o domar, o cal que el gust i la mesura sien ricament nodrits de natura. En realitat l'artista sempre vol dir el mateix.

No volem allunyar ningú de la pràctica enno-

blidora del treball d'art. El temperament s'ha de suposar innat en l'artista. Les qualitats de tacte i de gust són les que ha de perfeccionar governant les facultats naturals i subordinant-les a l'obra. La creació deliberada té una dignitat incomparable, i sense l'esforç i la violència gairebé mai no serà escrita una obra d'art. Gairebé, però, i només. A costat d'això havem d'admetre—útil lliçó d'humiltat—que a vegades la bellesa és el resultat fortuit d'un accident que natura sol repetir i dissortat l'artista que n'esclou la possibilitat...

Els romàntics van incórrer en l'error de menyprear l'orgullosa humiltat de l'artista pacient i fort. Prengueren l'actitud d'«inspirats» i van creure que hom podia abastar la bellesa en la improvisació i en el desbordament de la natura individual. Preservem-nos avui d'una exageració contrària, que ens podria menar al virtuosisme de la dificultat.

Si el propòsit deliberat i la violència són una condició absoluta per aconseguir una categoria de clàssic, Guimerà mai no ho serà. Si tanmateix admetem la relativitat d'aquestes condicions, per què no pensar que en la força natural guimeraniana descobrirem un dia una realitat clàssica de Catalunya?

Per habituar-nos a aquesta hipòtesi ens des-

torba la proximitat de l'obra de Guimerà. Ens manca una perspectiva que sols el temps pot establir a mesura que acompleixi la seva acció depuradora. Qui sab el relleu que assolirà en la imaginació dels catalans la presència d'uns trets racials permanents identificats amb aquelles obres que representaran el geni de Guimerà lliure de la part més feble de la seva producció? Nosaltres ens decantèm a creure que el sentiment heroic guimeranià pot endevenir una de les qualitats essencials del geni de Catalunya, que en el seu teatre podèm apendre, un cop més, que l'art i la natura no son tan enemics l'un de l'altre com Gide pretén i que si l'art abraça la natura no és per ofegar-la, com diu ell romànticament, sinó per donar-li una forma.

Potser no tenim en el vocabulari de la crítica i de la literatura, un poc tancat entre classicisme i romanticisme, el mot que podria definir un artista de la categoria d'Angel Guimerà. Ell no pot ésser, evidentment, un clàssic central de la nostra llengua. Li manquen gairebé totes les qualitats propies d'aquest tipus d'artista. Les unes per culpa de la seva època jova, turbulent, més rica d'entussiasme retòric que d'experiencia crítica. Les altres per un efecte inevitable del seu estre plé d'intensitat pero d'escassa extensió.

Amb tot, la seva obra és possiblement la

d'aquells artistes que sense representar la fussió perfecta de totes les qualitas d'un poble encarnen un matis de la seva ànima potser definitivament. Si hom tolerés ací l'aportació d'un mot del vocabulari polític, diriem que hi ha en Guimerà un clàssic extremista, car aquets mots contradictoris no son a vegades incompatibles en l'obra d'art. Guimerà al cap d'una llista de clàssics potser sí, al bell mig no.

INDEX

ELL I NOSALTRES 9

I

El Romanticisme de 1848 a Catalunya.—El pròleg de Josep Ixart als primers versos.—Poesia romàntica i critica naturalista 13

II

El sentiment heròic guimeranià. — Característiques generals. — «Judith de Welp» la tragèdia pre-humunista 37

III

El sentiment heroic humanista a «Mar i Cel». — Vers un teatre nacional. — «Terra Baixa» i «Maria Rosa» 57

IV

Perspectiva del teatre guimeranià. — El «sublim» i «le faux.—Guimerà, clàssic modern? . . . 85

EDITORIAL CATALANA, S. A.

Rambla Sant Josep, 16, pral.

LLIBRES D'ESTRENES

	Pessetes
«L'encís de la mar», per *J. Roig Raventós*	2'50
«Contes del Paradís», per *Lola Anglada.*	2'50
«Llibre d'estrenes», per *J. Massó i Ventós*	2'50
El Cavall Volador i l'Historia d'Alí Babà i els quaranta lladres», nombroses il·lustracions i tricromies	6

LLIBRES DIVERSOS

	Pessetes
«Vuit mesos al ministeri de Foment», per *Francesc Cambó*	6
«Lesp lanetes del verdum», per *J. Carner*	3'50
«L'alta llibertat», per *Clementina Arderiu*	5
«De la vida i del govern d'Espanya», per *Joan Vallés i Pujals*	2
«Bells indrets de Catalunya», per *Josep Botey,* en tela	6
en rústica	4'50
«Les Tombes Flamejant», per *Ventura Gassol*	1
«Plàstic» poesies, de *Carles Salvador* .	1
«Valoració Internacional de Catalunya», per *Joan Estelrich*.	1'25
«Conferències de combat», per *Josep M.ª Junoy*	1'50

PORTER
BARCELONA

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00026851265